

Intervention



Un cinéma subversif

Louis Gagnon

Numéro 20, septembre 1983

Anthropomorphique...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57346ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, L. (1983). Un cinéma subversif. *Intervention*, (20), 42–42.

un cinéma

subversif

Le cinéma du réalisateur britannique Peter Watkins s'inscrit dans un processus de subversion, prélude à un bouleversement de l'ordre établi et à la dénonciation d'un pouvoir autocratique.

Plus qu'un simple divertissement, le cinéma devient alors une arme redoutable, «une tentative d'engager le public à approfondir les rapports entre soi et le monde extérieur».

Après deux films d'amateur, *The diary of an unknow soldier* et *The forgotten faces*, Watkins débute à la télévision britannique (BBC) où il réalise deux longs métrages. «Culloden», sorti en 1964, reconstitue la sanglante bataille qui marque la fin de l'indépendance de l'Écosse, en 1746. Deux ans plus tard, *The war game*, dont l'action démontre les conséquences d'une conflagration nucléaire, consacre l'approche révolutionnaire du réalisateur.

Ensuite, il tourne *Privilege*, un film qui interroge l'univers de la musique rock, la fabrication d'une vedette et sa récupération par la finance. Puis il conçoit *The gladiators*, fable futuriste sur des jeux olympiques guerriers et *Punishment park* qui décrit une «chasse aux sorcières» moderne dans une Amérique paranoïaque. En 1976, Watkins adopte un style biographique avec *Edward Munch*, un chef-d'oeuvre tiré de la vie du célèbre peintre norvégien. Finalement, *Afterlandet* illustre la grève des travailleurs d'un chantier naval danois opposés à la construction de navires affectés au transport d'ogives nucléaires.

Watkins dérange les autorités qui se rebiffent et actionnent le couperet de la censure. Car non seulement préconise-t-il une attitude hostile envers les institutions, mais il choisit d'employer une forme qui bouleverse les patrons cinématographiques reconnus. Watkins allie des procédés du cinéma-vérité et du cinéma de fiction, sorte d'amalgame des théories de S.M. Eisenstein et de Dziga Vertov, deux pionniers du courant révolutionnaire soviétique. Assistons-nous à la subordination des processus de la fiction à ceux du cinéma-vérité ou est-ce le phénomène inverse qui prévaut?

Quoique le caractère historique de *Culloden* et de *Edward Munch* témoigne des préoccupations d'un documentariste, *The war game*, *The gladiators* et *Punishment park* dérivent des meilleurs récits de science-fiction.

La frontière perçue entre les deux genres s'estompe rapidement après le visionnement de l'ensemble des films qui constituent autant de façons de traduire le réel.

Watkins construit un film en partant d'une banque d'informations brutes qu'une reconstitution minutieuse transpose au niveau de la fiction. Avant d'entreprendre le tournage de *The war game*, le réalisateur avait parcouru tous les ouvrages de référence sur l'armement nucléaire.

Dans *Afterlandet*, les affrontements entre grévistes et policiers influeraient différemment sur le spectateur s'ils résultaient d'un reportage en direct au lieu d'être le produit d'une mise en scène.

La première option mise sur le «véridique» des événements, la seconde en libère le «vérisme». Cette distinction remet en question le rôle du cinéma-vérité. Dans son avant-dernier film, *La bête lumineuse*, Pierre Perreault présente des passages saisissants d'une partie de chasse. Ivres morts, les participants se livrent sans retenue à une caméra «voyeuse». Perreault se targue de se soustraire à la mise en scène et de sauvegarder une réalité sans fard. Alors que Watkins retravaille ce perçu du réel, Perreault s'en satisfait. Un fossé sépare les deux cinéastes. Perreault ne gagnerait-il pas à reconsidérer sa conception du réel en reconstituant la somme de ses observations au lieu de se limiter à un constat «objectif»? N'universaliserait-il pas son propos au lieu de le cantonner à un petit groupe de chasseurs de Maniwaki? Ne manquerait-il pas de respect envers les individus filmés?

À l'instar d'Eisenstein, Watkins se «réapproprie l'Histoire», la remonte pièce par pièce et actualise le passé et le futur dans un présent qui renaît à chaque projection. Par contre, le langage documentaire l'éloigne d'Eisenstein et le rapproche de Vertov.

Une narration en voix off, jointe à des témoignages d'intervenants, des entrevues questions-réponses menées par des interviewers hors-champ et, surtout, le travail d'une caméra nerveuse, tenue à bout de bras, donnent l'illusion d'un reportage en direct.

Ainsi, il ne copie pas mécaniquement la nature mais en filtre les détails inutiles et conserve une distance vis-à-vis des portions de réels filmées. L'étape de la reconstitution ajoute à la signification originelle des composantes et permet à son utilisateur de garder une certaine décence face aux intervenants impliqués.

La rencontre de la fiction et du cinéma-vérité instaure un langage cinématographique ponctué de longues suites de gros plans de visages qui s'adressent à la caméra et, par incidence, à l'auditoire. Entrecoupés à intervalles irréguliers par des plans d'ensemble qui dévoilent le contexte, ces gros plans renforcent la relation avec le spectateur, facilitent sa mise en condition et augmentent l'impression de réalité de l'image qui passe à un niveau «hyper-réaliste».

La technique de l'hyper-réalisme consiste à reproduire identiquement, à l'aide d'une technique graphique une photographie d'une portion de la nature. On obtient une double représentation d'un élément brut.

Watkins introduit ce phénomène au cinéma sous la forme d'une «sur-représentation» du réel. Une séquence de *Punishment park* en fournit un exemple probant. Dans un désert, des miliciens s'entraînent en poursuivant des prisonniers politiques. Soudain s'engage un combat entre les pourchassés et des représentants des forces de l'ordre. À plusieurs reprises, la main d'un militaire obstrue délibérément l'objectif de la caméra tandis qu'un autre gesticule comme s'il intimait à un importun l'ordre de quitter les lieux. Ces artifices de la mise en scène simulent la présence d'une équipe de reportage de la télévision.

Il s'agit évidemment d'une supercherie. Mais Watkins réussit à nous faire croire à son authenticité. Il surimpose et requiert la participation du spectateur comme «témoin d'un témoin».

Seul l'amalgame de la fiction et du documentaire rend possible cette perception et ce rendu du réel.

Louis Gagnon