



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

**3 | 2007**

**Écrire le présent**

---

## Peter Watkins : l'écriture du présent ou l'aporie de la représentation

Hélène Sempéré

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/176>

DOI : 10.4000/trans.176

ISSN : 1778-3887

### Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

### Référence électronique

Hélène Sempéré, « Peter Watkins : l'écriture du présent ou l'aporie de la représentation », *TRANS-* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/176> ; DOI : 10.4000/trans.176

---

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# Peter Watkins : l'écriture du présent ou l'aporie de la représentation

Hélène Sempéré

---

- 1 Depuis quelques années, le cinéma de Peter Watkins ne cesse de peindre le présent en jouant avec les frontières qui séparent le documentaire de la fiction.
- 2 Le documentaire, qu'il soit en prise directe (Raymond Depardon), mis en scène (Michael Moore) ou fictionnalisé, consiste en la captation d'un événement par nature unique et fugitif. Conformément au monde référentiel qui le fait exister, il ne saurait se réitérer. À l'inverse, la fiction est par essence potentiellement réitérable au cours du récit, puisque mise en scène – des films tels que le *Lost Highway* de David Lynch ou *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, jouant de boucles répétitives et autres rubans de Mœbius, sont construits sur ce principe.
- 3 Les conséquences de l'arme nucléaire (*La Bombe*), les mensonges d'une justice qui bafoue les lois (*Punishment Park*) et le pouvoir de désinformation des médias (*La Commune*) : voila le prisme à travers lequel le cinéaste thématise notre présent. Les médias, fil d'Ariane de ses films, en sont l'emblème : la télévision omniprésente est un moyen de capter un instant fort et unique. Elle fait accéder le spectateur fictif du récit, en direct, à ce qui est géographiquement éloigné de lui – l'horreur de l'arme nucléaire (*La Bombe*), le cœur d'une révolte populaire (*La Commune*) et l'horreur d'une bataille paysanne suivie d'une chasse à l'homme (*Culloden*).
- 4 Le cas de *La Commune*, réalisé en 2001 et assez peu connu, est emblématique du travail réalisé par Peter Watkins sur la captation du présent. Le film commence en extérieur devant une porte encombrée d'affaires diverses. La caméra à l'épaule, nous y fait pénétrer en laissant entendre une sorte de *froissement* que le spectateur est tenté d'attribuer à celui qui semble la porter. À l'intérieur, deux comédiens se présentent face à la caméra devant une équipe de tournage réduite, dans un univers qu'on nommera prudemment *proche du nôtre*. Dans un récit enchâssé et historiquement situé en 1871, ils incarneront les journalistes de la télévision libre (opposée à la télévision nationale versaillaise). Aurélia Petit jouera Blanche Capelier, journaliste de la télévision communale et Gérard Watkins jouera Gérard, un autre journaliste. Derrière eux, l'immensité du décor vide, que l'équipe

et les comédiens ont déserté à la fin du tournage. La caméra quitte les deux acteurs et nous fait découvrir les lieux reproduisant les quartiers du 11<sup>e</sup> arrondissement de Paris. La voix des deux comédiens retrace les étapes du filmage d'après les images du lieu de tournage qui apparaissent à l'écran. Au cours de ces commentaires, il flotte une étrange confusion entre la chronologie des événements fictifs et ceux du tournage. L'emploi indistinct du mot "hier" (sachant que le tournage a pris fin la veille) pour évoquer les événements fictionnels et réels, brouille les repères temporels. Peu après le spectateur entend la voix d'Aurélia Petit : "Nous vous demandons d'imaginer que nous sommes désormais en Mars 1871 ». La caméra continue de déambuler dans une sorte de couloir de béton pendant qu'une voix-off se présente comme un des personnages du film. On entre dans une sorte de cour intérieure. Dans les séquences suivantes, des communards, appartenant à un univers qui semble *enchâssé* dans un récit premier – celui de Peter Watkins – se présentent face à la caméra comme pour une interview télévisée. Des intertitres expliquent la situation sociale et politique. Certains personnages possèdent des postes de télévision.

- 5 Les scènes suivantes nous montrent les communards en révolte. À cette occasion, une équipe de journalistes interroge les communards et les versaillais. Là encore, le procédé d'interview imite les méthodes de travail des journalistes d'aujourd'hui.
- 6 Face aux images du film, le choc du spectateur ne se situe pas au niveau de l'anachronie – historiquement les médias télévisés n'existaient pas sous la commune. Il relève plutôt d'un constat : les scènes de révolte, même situées en 1871, sont ressenties par le spectateur comme étrangement *réelles*.
- 7 Si le cinéaste évoque dans ses films des thèmes d'actualité qu'on serait tenté de renvoyer au documentaire, l'emploi de la fiction pour évoquer le réel, assez banale habituellement, se fait pourtant d'une manière particulière ici. La mise en scène se dévoile de façon didactique. Lors des scènes de rue, le cadrage ne cherche pas nécessairement à éviter de montrer la régie lumière. On y voit des projecteurs métalliques accrochés au plafond du hangar de tournage. L'envers du décor, ainsi visible, empêche l'immersion fictionnelle pour le spectateur. Paradoxalement il évoque, au passage, une mise en scène *nécessaire*, quelle que soit la place laissée à l'improvisation des comédiens. Les séquences, aussi désordonnées soient-elles pour le spectateur, ont demandé une préparation précise. Ici le dévoilement de l'*artifice* renvoie le récit à son caractère fictif par opposition à la période historique dans laquelle il se déroule. Dans une scène du film, au milieu d'une révolte populaire, un intertitre fournit des informations relatives au tournage du film : on y explique que les scènes tournées sont des plans-séquences assez longs. Le caractère incongru de cette information éminemment réflexive aurait traditionnellement fait paraître le monde du tournage comme *actuel* – à l'instar de la scène du caméraman dont nous parlions plus haut. Partant, le reste du film consacré aux communards aurait été ressenti, lui, comme *virtuel*. Ici, c'est tout le contraire qui se produit. La part ressentie comme *actuelle* est celle, historique, qui renvoie implicitement le récit du début de film à une part plus proprement *fictionnelle* ou du moins mise en scène. Lors de la présentation des deux comédiens et de leur personnage, leurs propos semblent récités et l'entrée de la caméra dans le hangar paraît préparée. L'indétermination du statut générique du début ne vaut pas pour le statut temporel, qui en revanche ne laisse pas de doute quant à son actualité. L'invitation qui nous est faite – « Nous vous demandons d'imaginer que nous sommes désormais en Mars 1871 » - vient alors jeter le trouble. Le caractère fictionnel du récit sera porté exclusivement par la temporalité historique induite par les costumes des

communards. C'est bien cette *fictionnalisation* du récit second que décrit le personnage de Joaquim Rivière incarné par Joaquim Gatti. Ce journaliste interviewé par la télévision communale déclare être *fictif* : « Si je suis présent dans ce film, c'est pour témoigner de l'importance de la presse écrite dans le processus de révolution de la commune ». Quoi de plus logique, alors, que ce personnage habillé de manière actuelle dans un récit « costumé » soit *fictif*, si ce récit historique est ressenti par le spectateur comme *étrangement réel* ?

- 8 Dès lors, on voit mal comment la fiction mieux que le documentaire pourrait représenter le caractère fugitif et unique du présent évoqué par le cinéaste.
- 9 Chez Peter Watkins le passage par la fiction pour écrire le présent traduit une évidente volonté de distanciation. Le spectateur interprète en effet les images du film comme proches de la réalité, à la faveur des scènes de manifestations et d'images-choc dont les journaux télévisés et les médias le nourrissent par ailleurs. Par ce biais, ce que Watkins désigne de notre présent, et qui est rendu *in-visible* par la surabondance d'images journalistiques, se trouve illustré au détour de la fiction.
- 10 Finalement, le constat que fait Watkins est celui d'une aporie de la représentation du présent. Comment représenter un présent dont les médias ont épuisé la force des images par leur ressassement, empêchant le spectateur de prendre pleinement conscience de son contenu ? Le *décentrage* à l'œuvre ici, ne *re-produit* pas le présent mais produit du présent. Il éclaire les images du présent que ce spectateur ne *savait* et ne *pouvait* plus voir.
- 11 Comment désigner autrement que par *métaleptique* cette distanciation temporelle, ce décalage anachronique ? Car c'est bien de *métalepse* qu'il s'agit. Consistant en une *transgression délibérée du seuil d'enchâssement*<sup>1</sup>, la *métalepse* se joue ici entre un niveau que Genette nommerait *actuel* - le monde des journaux télévisés - et un monde *virtuel* - celui de la commune. C'est bien de cet effet de « bizarrerie » évoquée par Genette<sup>2</sup> que Watkins joue ici. Bizarrerie qui consiste à faire cohabiter deux temporalités et deux genres cinématographiques incompatibles tout en montrant et expliquant le processus réflexif de fabrication mis en œuvre pour les faire cohabiter. Encore que la figure genettienne soit éclairée ici d'un jour nouveau. Elle ne se contente pas de *poser* des éléments actuels tels qu'un poste de télévision, *au milieu* du 19<sup>e</sup> siècle. Dans le film de David Cronenberg, *Spider*, le personnage adulte *visite* en quelque sorte son enfance. Il cohabite avec son image infantine. Dans le cas de *La Commune*, il ne s'agit pas simplement d'une *implantation métaleptique*. C'est d'un alliage beaucoup plus subtil que se compose la *métalepse* ici. Le générique de fin, précisant que les acteurs ont incarné les personnages d'après leurs recherches personnelles et leur sensibilité propre face au sujet, n'en finit pas d'interroger la part de *fictif* et de *réel*, de *documentaire* et de *fiction*. Le nom des personnages, parfois constitué du prénom réel des comédiens auquel est adjoint un nom de famille *fictif*, en est un exemple. Le spectateur ressent une sorte d'unité dans un récit pourtant composé de genres et de valeurs temporelles disparates. C'est cette unité qui produit l'impression de *présent*, d'*immédiateté* de la scène et des questions qu'elle soulève.
- 12 Si la *métalepse* comme clef d'écriture du présent est employée par le cinéaste pour sortir de la crise représentationnelle, elle laisse ici une terminologie générique en ruine. Pas plus qu'une *fiction* ou un *documentaire*, il ne s'agit d'un *documentaire* mis en scène ou *fictionnalisé* ou même un *documentaire* qui retracerait une reconstitution historique. La *métalepse* consisterait ici en une *fiction* du point de vue de la temporalité et un *documentaire* du point de vue du genre. Le film de Peter Watkins, qu'on serait tenté d'appeler *docu-fiction* remet en jeu les classifications des genres pour faire émerger de la *fiction* une *vérité du présent*.

---

## NOTES

1. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p.58.
  2. Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p.244.
- 

## RÉSUMÉS

Le film de Peter Watkins *La commune*, n'en finit pas d'interroger le présent. Le choc ressenti par le spectateur ne tient pas à la présence anachronique de journalistes dans le récit historique de la Commune mais plutôt dans l'impression de réel que dégagent les scènes de révolte. L'inversion des statuts actuels et virtuels entre les deux parties du film, semble fictionnaliser un récit enchâssé que les phénomènes réflexifs désignaient d'abord comme ancré dans un univers proche de celui du spectateur. Cette distanciation qui consiste à en passer par la fiction pour écrire le présent tient à une aporie de sa représentation à laquelle les médias et son cortège d'images-choc ont contribué. Ainsi cet effet éminemment métaleptique de fictionalisation pourrait bien permettre de sortir de la crise représentationnelle d'un présent qui ne sait plus comment se donner à voir.

Peter Watkin's movie « La Commune » keeps questioning the present. The shock the audience feels watching the film has nothing to do with the anachronistic presence of journalists in the historical narrative of the Commune, but rather with the realism of the scenes showing the revolt. In the two parts of the movie, the inversion of status between the "real" and the "virtual" seems to render fictional the story which various reflexive framing devices had first described as set in a time close to the audience. The distancing effect that is produced by the use of fiction to write about the present is an expression of the aporia inherent in the notion of representation, to which the media and their shocking images contribute. As a consequence, the eminently metaleptic effect deriving from the fictionalization helps out of the crisis of representation that makes the present impossible to show.

La película de Peter Watkins *La commune* no concluye de interrogar el presente. El asombro que experimenta el espectador no se debe a la presencia anacrónica de los periodistas dentro del relato histórico de la Comuna, sino a la impresión de realidad que otorgan las escenas de revuelta. La inversión de los estatus actuales y virtuales entre las dos partes de la película parece ficcionalizar un relato intercalado al que los fenómenos reflexivos presentaban en un principio anclado en un universo cercano al del espectador. Esta diferenciación, que consiste en pasar por la ficción para escribir el presente, nace de la aporía de la representación a la que los medias y su andanada de imágenes-que-impresionan han contribuido. Así, este efecto eminentemente metaléptico de fictionalización bien puede permitir salir de la crisis representacional de un presente que ya no sabe cómo darse a ver

## AUTEUR

**HÉLÈNE SEMPÉRÉ**

Doctorat Littérature et Arts, spécialité Cinéma, sous la direction de Denis Mellier,  
Université de Poitiers. Champs de recherche : phénomènes réflexifs, Narratologie,  
Littérature et Cinéma fantastique. Sujet de thèse : "Les états de la métalepse au cinéma"