



HAL
open science

De Charybde à Nucléa : portrait de Peter Watkins en navigateur polytrophe (sur The Journey)

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. De Charybde à Nucléa : portrait de Peter Watkins en navigateur polytrophe (sur The Journey). MuseMedusa, 2021. hal-04420953

HAL Id: hal-04420953

<https://hal.science/hal-04420953>

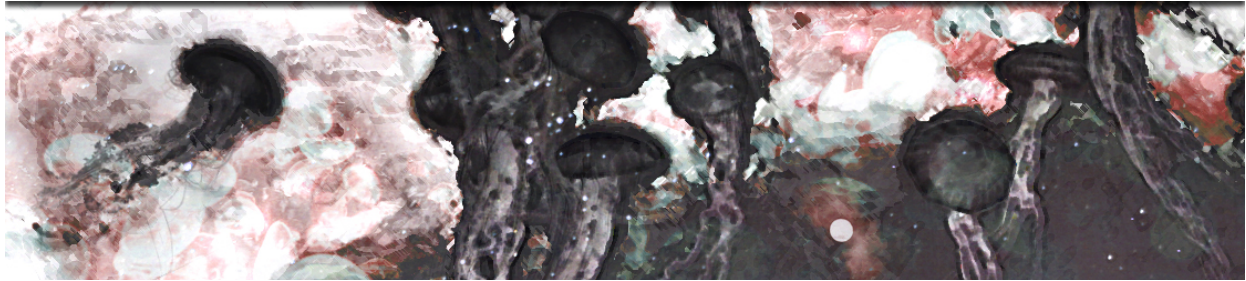
Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MuseMedusa

REVUE DE LITTÉRATURE ET D'ART MODERNES



Menu principal

De Charybde à Nucléa : portrait du cinéaste en navigateur polytrope (Peter Watkins, *The Journey*, 1987)

Lambert Barthélémy

Université de Poitiers

Auteur

Résumé

Abstract

Pour M.

The film's core concept started to emerge: I would visit families or groups of people in various countries, and interview them to find out what they knew about the state and consequences of the world arms race, and the effects of nuclear weapons. The interviews would also focus on the role that mass media and educational systems played in shaping a world view, and on the knowledge that these people had – or did not have – vis-à-vis these subjects.

As I travelled, and developed support groups in different countries, I discovered more about the global situation, and conceived other elements and ideas for the film – ones that would eventually emerge as scenes of point and counter-point to the principal interviews with the families¹.

De multiples opérateurs et stratégies justifient le rapprochement que je

souhaite opérer entre la figure épico-antique du chef de guerre et navigateur Ulysse, cet homme *intraduisible*, fait de tours, de plis, de tropes, de complications humaines et d'embarras cosmologiques, et le portrait du cinéaste (contemporain) en voyageur planétaire et guérillero de la paix qui se dessine dans *The Journey* de Peter Watkins. Je propose de comprendre la minutieuse investigation de l'événement, de la *relation* et de l'*avenir* nucléaires, qui est au départ et au cœur du projet de Watkins, comme le récit d'une lutte opiniâtre contre les actualisations technologiques des puissances démesurées qui s'abattent sur Ulysse dans les chants homériques (envoûtement, dévoration, submersion, dispersion, consommation, etc.), puissances destructrices qui trouvent une forme de quintessence moderne dans la bombe atomique. L'investigation critique de l'histoire et de ce que l'on pourrait appeler la « culture » de la bombe – c'est-à-dire la complaisance médiatique envers la stratégie atomique et l'instrumentalisation des émotions publiques – à laquelle se consacre Watkins est portée par une contre-poussée utopique qui vise à re-projeter, plutôt qu'à restaurer, un rapport indistinct de *concorde* entre le monde et les communautés humaines qui le peuplent – un rapport débarrassé de toute forme de *menace*.

L'horizon de *concorde imaginable* que déploie *The Journey* n'est pas fondamentalement différent de la situation par laquelle le chant XXIV, le dernier de l'*Odyssée*, se conclut : celle de l'*alliance* réinstaurée et durable. L'analogie entre les deux œuvres me paraît sur ce point pertinente, dans la mesure où elles font toutes deux de la paix le véritable ordre de tout futur, son plan de développement ou d'avènement, en la présentant comme une obligation inévitable pour la société de l'antique Ithaque, comme pour la communauté de l'atome mondialisée. La *paix* est cette évidence partagée et le seul terme moralement acceptable du « voyage ». Elle est ce à quoi tout voyage doit conduire – son but si l'on veut, ou sa fonction essentielle. Ainsi, le mouvement profond auquel me semble obéir l'*Odyssée* est-il la traversée de toutes les formes de conflit (militaire, civil, personnel, céleste, démoniaque), afin qu'au terme de ce long processus d'épuration ontologico-politique qu'est le voyage pour Ulysse puisse s'établir un rapport à l'altérité du monde et des communautés humaines qui soit débarrassé de toute logique de domination. Watkins pour sa part fait davantage qu'annoncer la nécessité de la paix. Il la met littéralement en pratique *par* et *dans* le film en orchestrant le déplacement des lignes d'antagonisme qui fragmentent le monde du début des années 1980, en démontant les représentations essentialisantes (« les Russes veulent la guerre », par exemple) et en rendant possible des contacts improbables (la rencontre entre une famille soviétique et une famille écossaise). La paix, suggère le cinéaste, est d'abord l'affaire des peuples et des individus, non des gouvernements. Elle est d'abord le résultat d'un travail de désinstrumentalisation des consciences. Pour le dire autrement, je lis l'*Odyssée* non comme l'éloge d'un

renforcement identitaire (masculinité) et fonctionnel (royauté), comme ce qui serait le chant d'une masculinité blessée, puis restaurée dans son hégémonie, mais bien comme le récit d'une déverticalisation des relations de pouvoir et de genre. C'est ce que dit clairement la place prépondérante que prennent les figures féminines, et singulièrement leurs *voix*, tout au long de l'épopée, de Calypso à Pénélope en passant par Nausicaa, Arété, Circé et Euryclée, mais aussi celle des subalternes, Eumée le porcher et les serviteurs fidèles, les hommes sans qualité. Ulysse n'établit jamais de relation de pouvoir avec ces personnages, mais prend leur conseil et sollicite leur aide. Il forme avec eux une communauté des simples, une commune toute de souplesse et d'écoute où les décisions se prennent en fonction d'un avis collectif. Ulysse ne décide rien seul. Il décide tout en fonction d'un modèle de pouvoir décentralisé, de ce que l'on pourrait considérer, nonobstant l'éventualité de l'anachronisme, comme une pratique démocratique directe. Parallèlement, je regarde les 870 minutes du film de Watkins (et ses dix-neuf chapitres) comme l'invention d'une communauté mondiale entièrement *an-arkhè*, une communauté d'*amitié inconditionnelle*, étrangère à tout coup de force et à toute domination abusive et culturalisée, qui se structure par un réseau de relations horizontales et par une démocratie discursive remarquable (hommes, femmes, enfants : tous accèdent tour à tour à la parole) – tout en se jouant des facteurs d'instrumentalisation politique pourtant très puissants à l'époque où le film fut tourné (regain de tension entre les blocs, crise des missiles en Europe, intervention soviétique en Afghanistan, mais aussi spectacularisation achevée de la vie politique, *black-out* quasi total en matière d'information publique...).

Au risque d'un léger « pas de côté », j'aimerais formuler l'hypothèse que l'horizon politique du film de Watkins a beaucoup à voir avec la pensée communaliste et écologiste de Murray Bookchin, qui atteint sa pleine maturité conceptuelle au cours des mêmes années². Il me semble notamment que l'attention prêtée par Bookchin, dès les années 1960, à la notion de « déséquilibre » – déséquilibre créé par les hommes dans le monde naturel, mais aussi dans la structure même de la société – constitue l'une des questions centrales que pose *The Journey*. À l'instar de Bookchin, Watkins situe clairement la cause de la menace nucléaire qui pèse sur la planète *dans* les sociétés modernes (communistes ou capitalistes) elles-mêmes et dans les formes de domination si variées qu'elles ont développées (inégalités sociales, blessures et séquelles coloniales, ségrégation raciale, toute-puissance du régime patriarcal, exploitations économiques, etc.). *The Journey* pourrait d'ailleurs porter en exergue cette formule marquante du penseur américain : « L'obligation faite à l'humain de dominer la nature découle directement de la domination de l'humain sur l'humain³ ». Le rapport instrumental de l'homme à la nature n'est susceptible de disparaître que si l'on parvient à dissoudre l'agencement de

dominations qui caractérise les sociétés modernes. Or, cette proposition, le film de Watkins la partage et l'exprime à son tour en établissant tout au long de son enquête que l'arme nucléaire constitue le point d'hyperbole du programme fondamental de la modernité : la mise à disposition progressive mais *totale* du monde⁴.

Mais les opérateurs possibles du rapprochement que je tente, ou de la relecture indirecte que je suppose, sont trop nombreux pour que je puisse tous les envisager ici. Je centrerai donc mon propos sur trois perspectives qui me semblent compter au nombre des plus fécondes et insisterai pour commencer par l'approche de la créativité que développe Peter Watkins, laquelle n'est pas très éloignée, en dépit des siècles qui les séparent, de l'arcane majeur posé par Ulysse devant les portes de Troie ; je m'intéresserai ensuite à l'usage du monde qui caractérise le cinéaste anglais et qui n'est pas sans montrer une analogie remarquable avec celui du navigateur égéen ; et je divaguerai pour finir autour de l'interrogation et de la récusation des puissances d'envoûtement, car elle leur est commune.

Alors embarquons... et considérons comme « piraterie » la position singulière qu'occupent Ulysse et Watkins par rapport à leur art respectif, la façon dont ils le pratiquent en dérogeant aux logiques et aux discours qui les régissent – position de conspirateurs, de boucaniers ou de saboteurs assumés. Il s'agit, pour l'un comme pour l'autre, de pratiquer autrement l'art dont chacun dispose par ailleurs en maître, d'en élaborer un agencement mineur, au sens où Deleuze et Guattari parlent de « littérature mineure » à propos de Kafka⁵, pour atteindre un résultat autrement inimaginable, puisqu'il s'agit pour l'un de faire tomber la toute-puissante citée de Troie, et pour l'autre de défier l'hégémonie d'Hollywood, cette citadelle imprenable de l'*entertainment*, que même les puissances contestataires et les taupes aguerries des *sixties* (Hopper, Coppola, Cimino, Spielberg, et tous les autres « néo » de l'époque) ont assiégé sans parvenir à l'abattre ! Mais les forces sont disproportionnées et la frontalité condamnée à l'échec. Pour y parvenir, il est alors nécessaire de jouer *avec* et *sur* les formes conventionnelles de l'art (de la guerre, du cinéma) et les faire opérer comme des puissances étrangères à elles-mêmes. Ou, pour le dire dans un autre lexique, retourner contre elles-mêmes la forme canonique et la pratique conventionnelle (du cinéma, de la guerre). Ulysse, on le sait, n'est pas le plus héroïque des Achéens. Ce rôle est dévolu à Achille. Il n'est pas non plus un grand chef politique. C'est la part d'Agamemnon. Mais il est par contre celui qui propose une pratique unique, totalement singulière, de l'art militaire, une pratique réfléchie et *alternative*. Le cheval n'est pas juste un artefact de plus dans l'immense arsenal des Grecs⁶. C'est la mise en œuvre d'une autre pensée, d'une autre philosophie du combat et l'instauration d'un rapport inversé à l'ennemi et aux valeurs de la guerre (violence, assouvissement pulsionnel, triomphe, etc.). C'est

l'élaboration d'une stratégie faisant de la lenteur, du retrait et de la disparition l'action offensive décisive, laquelle permet de substituer, chez l'ennemi, l'imaginaire inquiet à la motivation virile des corps – et anticipe par la même occasion de quelques siècles sur les préceptes du célèbre *Art de la guerre* de Sun Zi (VI^e siècle av. J. C.) et sur l'éloge de l'action indirecte qu'il développe. Là où les rois grecs dépensent les corps de leurs hommes sans compter, foncent, hachent, taillent, carbonisent et s'enlisent dans les monceaux de cadavres et le pathos épique année après année, Ulysse mise tout sur l'économie et le saisissement psychologique. Il n'y a qu'un seul *coup*⁷ à jouer, mais il ne peut être que victorieux. Et ce coup, c'est le contraire absolu du siège organisé par Agamemnon et animé par Achille. Si le pari sur l'improbable le stimule, la gloire n'est pas l'affaire d'Ulysse – caractère qui (me) le rend d'ailleurs infiniment plus sympathique que le roi de Mycènes ou l'orgueilleux Achille⁸. Ce qui intéresse notre homme polytrophe, c'est la puissance inconditionnelle de l'imaginaire et son efficacité supérieure et définitive. Ce n'est pas le courage outrancier ou la brutalité physique. Ulysse est donc celui qui bouleverse complètement les règles de l'art militaire, change la façon dont on se représente, mène et conclut la guerre.

Or il en va *mutatis mutandis* de même avec la forme cinématographique élaborée par Peter Watkins depuis les années 1960⁹. C'est un cheval de Troie. Ou peut-être une jument. Cette forme en tout cas met obstinément à distance tous les principes d'ordonnement de la production cinématographique et télévisuelle dominante, en démonte les schémas narratifs, les normes génériques et les conventions techniques, dans le domaine de la fiction comme du documentaire. L'art filmique de Watkins repense de façon critique les formes et les enjeux des mass media audiovisuels dans l'intention revendiquée de contrer leur capacité à façonner le corps social, à fabriquer de la passivité et à consentir et se soumettre aveuglément à l'autorité de l'État (ou de toute autre institution de pouvoir). La critique générale de l'instrumentalisation des médias, du mode d'action et de pensée qu'ils soutiennent et servent à assurer dans le monde occidental (croissance, rendement, domination, etc.), l'hybridation explicite des registres de la fiction et du documentaire¹⁰, la dialectique permanente entre le local (focalisé) et le global (distancié), entre l'empathie et la critique, le renversement affiché des attentes normatives qui régissent le « documentaire » (objectivité supposée, informativité stricte de l'image, vérité, etc.) – tous ces biais, et tant d'autres encore, peuvent nous conduire à considérer *The Journey* (et au-delà l'ensemble de l'œuvre de Watkins) comme une machine de guerre poussée au cœur de la citadelle médiatique en général, et du cinéma conventionnel en particulier. Le film, par son *hybris* formelle (hyper-durée, hétérogénéité et ampleur de la matière, technicité redoutable du montage, hybridité des formats, réflexivité permanente, etc.) et sa dé-réification systématique des affects, a tout d'une

machine de guerre hors normes lancée contre l'unification ou la standardisation mass-médiatique des récits, ce que Watkins appelle sobrement la « Monoforme ». C'est une arme de perturbation et de *démystification*, qui décentre les approches normatives du cinéma, les conceptualisations usuelles et les discours de réception, en dévoile l'articulation idéologique et les rend moins opératoires, moins sournoisement efficaces. Ce qui opère et témoigne d'une inventivité critique étonnante, ce sont la circulation fluide entre les couches spatiales et temporelles hétérogènes qui constituent la matière du film, et la capacité du cinéaste à déléguer démocratiquement la puissance critique à des voix subalternes *authentiques* (paysans mexicains, simples citoyens soviétiques, allemands ou nord-américains, communauté agricole de femmes du Mozambique, etc.), sinon rendues inaudibles *par* ou *dans* le pouvoir-spectacle auquel s'adosse l'ordre mondial¹¹. Le montage de toutes ces voix souvent déterminées, mais résolument dépourvues d'agressivité, fait apparaître leur convergence confondante et émerger le sentiment d'une universalité critique, d'une conscience émancipatrice dispersée à l'échelle planétaire. Dans ce dispositif de parole éclaté que le cinéaste unifie en reliant entre eux (en fédérant) les différents îlots où il lui offre de s'exprimer¹², je voudrais apercevoir comme un écho du jeu subtil des imbrications et des délégations de parole qu'orchestre l'*Odyssée l'ombre portée* de sa polyvocalité et de son art de la métalepse, qui est une façon de maintenir tout le périple sous le régime général de l'interrogation critique et non de l'assertion épique. Dans le film de Watkins, c'est l'apparition de figures de conteurs non légitimes et la minoration ironique des « explications » fournies par les tenants de la légitimité discursive (ingénieurs, directeurs de programmes nucléaires, responsables de la communication d'entreprises, journalistes, etc.) qui dé-réifient la temporalité productiviste et rétablissent progressivement un sens collectif de l'histoire et une expérience authentique de lien social. Chaque récit produit par les personnes que Watkins interroge finit à un moment donné par infuser dans d'autres plans de réalité et d'autres récits, à s'y nouer, à les reprendre, à leur répondre, et à former peu à peu des nœuds d'intensité critique remarquables, lesquels permettent progressivement de se défaire du fatalisme initial (ou de la résignation) des réponses ponctuelles, individuelles et de leur donner une impulsion pour envisager l'émergence progressive de ce qui se poserait comme la voix du peuple mondial. Cette voix serait déjà un premier pas décisif fait dans la direction de son émancipation et parvenir à la faire entendre me semble être l'horizon de l'« épopée de la paix » filmée par Watkins. La recherche d'une pratique alternative de l'art, d'une pratique reposant principalement sur une dynamique d'évaluation critique et de rupture des monologismes dominants, constitue donc un premier plan de rapprochement entre les deux œuvres.

Cette proximité entre les stratégies créatives mises en place par Ulysse et par Watkins se double de l'appréhension d'un monde disparate par le voyage. En dépit de l'écart historique et culturel qui existe évidemment entre l'odyssée antique et sa cousine post-nucléo-coloniale, la même nécessité de devoir composer avec un monde instable, dispersé, dangereux et hétérogène les caractérise. Chaque périple relève du désordre ambulatoire au cours duquel émergent des enjeux relatifs à l'habitabilité du monde, à l'usage immédiat de la liberté et aux formes de relations sur lesquelles établir une communauté saine et pacifique¹³. Le voyage apparaît dans les deux œuvres comme un principe à la fois extensif et intensif. Extensif dans la mesure où l'échelle selon laquelle il est expérimenté est celle du monde connu : *The Journey* a été tourné dans treize pays différents, sur les cinq continents et dans huit langues, alors qu'Ulysse parcourt la totalité du monde grec du VIII^e siècle av. J. C., de l'Hellespont à Gibraltar en longeant les côtes de l'Afrique du Nord, celles de l'Italie méridionale, et passant les détroits de Sicile et de Sardaigne. Mais intensif aussi parce qu'il se déploie de point de catastrophe en point de catastrophe, de terreur archaïque en terreur archaïque, de Polyphème à Charybde, des sirènes aux Lestrygons... de site nucléaire (production, expérimentation, simulation) en site nucléaire (bombardement), tout en établissant *par* et *dans* la déambulation une forme de droit positif opposable aux différents états d'aliénation du monde parcouru. C'est cette *circumerrance*, usage évidemment critique *du* monde et créatif *de* monde, qui permet d'éprouver les différents systèmes, états ou modèles politiques déterminant notre possibilité d'accès au monde (ce qui inclut la possibilité de la privation). Le voyage planétaire comme usage « politique » du monde, voyage qui ne s'arrête que lorsque toute la surface du monde connu a pu être fréquentée, observée et surtout *interrogée*. Or cet usage du monde porte au développement d'une conscience mondialisée et à une approche globale de la catastrophe. Si le monde de Watkins est bien celui de la conscience du risque mondialisé¹⁴, du monde unifié par le danger et la conscience de ce danger, s'il est un monde devenant conscient du délitement du modèle civilisationnel imposé par la rationalité technique, celui d'Ulysse ne cesse, me semble-t-il, d'appeler aussi, avec ses propres formats et les raids intempestifs et sauvages des dieux, la question de la maîtrise problématique du monde. Que faire pour être et rester homme dans un environnement déterminé par la possibilité permanente de la catastrophe, que cette dernière prenne le nom de Scylla ou bien de Nucléa ? À cet enjeu initial viennent répondre deux narrations d'une ampleur remarquable et dont la dynamique vise la constitution d'une communauté de vie internationale ne nécessitant pas d'*éloigner* l'homme de la nature.

L'usage du monde que suggèrent ensemble mais distinctement l'*Odyssée* et *The Journey* s'avère ainsi marqué par l'errance et le spéculatif. Il s'expérimente à partir du questionnement incessant de la place que l'être

humain occupe dans le monde naturel et de l'interrogation constante des agencements politiques et des mécanismes d'aliénation qui *éloignent* l'homme de la nature et entretiennent, voire augmentent le potentiel de violence. C'est bien une réflexion sur la *puissance* humaine et son risque fondamental de démesure (*hybris*) que développent les deux œuvres par-delà les siècles, c'est-à-dire aussi sur les *limites* des communautés humaines constituées et les possibilités d'*invention communautaire* alternative, mondiale et non identitaire. Ulysse n'est-il pas lié à la communauté des femmes – celle que l'on pourrait placer sous le patronage d'Athéna qui le guide et le protège durant son voyage, et dont les membres terrestres seraient Calypso, qui l'aide à construire un radeau, Ino aux beaux talons qui lui offre le voile de protection, Nausicaa aux bras si blancs, sa mère Anticlée qu'il croise aux Enfers et qui l'informe sur la situation de son épouse et de son fils, et Pénélope elle-même –, bien davantage qu'à celles des guerriers ? Ne choisit-il pas la première *contre* la seconde ? Watkins n'appelle-t-il pas de ses vœux une communauté transnationale, empathique, non violente et non hiérarchiquement genrée ? Ne peut-on voir chez lui la volonté manifeste de *rediriger* l'énergie communautaire vers un autre programme de vie, répondant de la sorte au geste *politique* d'Ulysse : détruire la Cité et son impérialisme (rapt initial d'Hélène), remettre en question les systèmes de représentation et de pouvoir, interroger sans fin le rapport au monde de l'homme et la nature de sa subjectivité ?

Le troisième domaine de rapprochement que je souhaiterais rapidement envisager relève de la position éthique qu'Ulysse et Watkins me semblent partager – là encore, bien entendu, toute différence de contexte culturel et historique mise de côté. Disons que je retrouve chez le cinéaste le refus de la séduction et de l'envoûtement qui constitue la force profonde d'Ulysse, la préservation coûte que coûte de sa *dignité* humaine, en dépit de toutes les tentations que les dieux sèment sur la route d'Ithaque. L'écoute attentive et l'expérimentation inconditionnelle du monde sont les valeurs qu'il oppose systématiquement aux forces de la pulsion et aux envoûtements du fantasme. Par quoi j'entends toute forme de captation durable du libre arbitre et de la puissance d'action singulière par une machine de séduction et/ou de sédation durable (les Lotophages, les sirènes, Circé et Calypso sont sans doute les principaux représentants de ce danger dans l'*Odyssée*). En d'autres termes : toute forme de relation *dissymétrique*. Il s'agit pour les deux voyageurs farouches de ne jamais *céder* à l'endormissement de la raison sous les divers assauts de la magie (Circé ou les médias), de ne pas se laisser aliéner dans une sphère de confort esthétique ou de torpeur érotique, de ne pas croire aux promesses de l'ivresse et aux rêves d'immortalité et de ne surtout pas laisser décliner l'espérance dans le monde où ils ont à vivre. À ce titre, Ulysse et Watkins sont deux scrupuleux *questionneurs* d'utopie : ils interrogent et récusent tous deux celle de l'hédonisme, antique ou postmoderne narcissique, tandis que Watkins

démonte pièce à pièce celle de l'émancipation médiatique généralisée comme utopie majeure du capitalisme tardif. Car l'envoûtement émane pour Watkins des multiples figures produites par la culture (et la psychologie) de cet état du capitalisme : celle du *star-system* (la plupart de ses acteurs sont amateurs) et des promesses de financement (production autonome ou « participative » avant l'heure) dans le contexte restreint du cinéma, mais aussi et plus largement tout ce qui renvoie à l'idée de « progrès », concept central de nombreuses politiques d'émancipation n'ayant pas pleinement abouti, ou aux processus de fictionnalisation et de déréalisation croissante de l'expérience (de la réalité) contemporaine. Ne jamais céder aux figures d'amollissement et de passivité, se servir des images et des récits pour s'en arracher, c'est lutter contre l'objectalité dévorante de Charybde ; ne pas tomber dans l'illusion du bonheur promis par la marchandisation du désir et la croyance selon laquelle seule l'économie est susceptible de propulser les processus d'émancipation, c'est ne pas plier face aux puissances de dépersonnalisation à l'œuvre dans le monde appauvri de Nucléa. La liste pourrait être augmentée, sans modifier mon hypothèse qui considère que nous nous trouvons, lecteurs intempestifs du XXI^e siècle, face à l'effort d'aménagement d'une forme complexe de rationalité intelligible et sensible, d'une *éthique de la radicalité* ou, en termes deleuziens, d'une éthique du *devenir*. D'un devenir autre que moderne. Car la séduction technologique, la manipulation médiatique et l'héroïsation de la culture de consommation ne constituent *en rien* un devenir émancipateur. Elles abîment les conditions écologiques, sociales et culturelles de toutes les communautés humaines réelles : ce que rend absolument évident la *circumerrance* du ciné-navigateur de la Norvège à la Polynésie française, de Leningrad au Mozambique, du Japon à l'Écosse, c'est cette unité mondiale de l'échec de la modernité considérée depuis le point de vue de ses héritiers et la nécessité de s'engager dans une critique radicale de l'aliénation progressiste. Il y a pour cette raison une autre strate à considérer dans le film de Watkins, une perspective implicitement générationnelle qui investit et investigate le rapport des *pères* à la violence, en insistant par exemple sur certaines vies « paternelles » plus ou moins consciemment consacrées au service de l'augmentation du potentiel planétaire de violence, à la conception, l'utilisation et la transmission du pouvoir nucléaire. Mais l'enjeu du film n'est pas tant la condamnation sans appel que la reconstruction différentielle du rapport à la figure du père, son réajustement. Or c'est précisément à un réajustement de ce rapport au père, mais aussi au fils qu'aboutit la *circumerrance* d'Ulysse, qui substitue la médiation, sur ce terrain comme sur celui du conflit armé, à l'épreuve de force. Peut-être alors que ce qui intéresse Watkins dans le dialogue que je lui prête avec *l'Odyssée*, c'est l'invention de ce que l'on pourrait appeler une modernité *intégrative*, qui s'opposerait aux forces de la dissociation et du mensonge qu'analyse son film, une modernité qui trouverait dans le double statut final d'Ulysse, père de Télémaque et fils de Laërte, une figure de

passation débarrassée des formes d'individualisation requises par le capitalisme de la consommation. Une figure véritablement émancipée.

Pour citer cette page

Page précédente

[Fuir pour vaincre l'enchantement ?](#)

[Ulysse et Circé dans *El mayor*](#)

[encanto, amor](#) de Calderón de la

Barca

Page suivante

[Ulysse lesbien : la figure du cheval](#)

[de Troie dans l'œuvre de Monique](#)

[Wittig](#)

1. Peter Watkins, « *The Journey* », *Peter Watkins Films*, <<http://pwatkins.mnsi.net/journey.htm>> (page consultée le 21 mai 2021).

2. *The Ecology of Freedom*, sans doute son ouvrage le plus abouti, paraît en 1982. Je ne sais rien de l'éventualité de la lecture de Bookchin par Watkins, mais je la crois très possible, voire vraisemblable.

3. Murray Bookchin, *Au-delà de la rareté*, Montréal, Écosociété, 2016, p. 76.

4. Cf. Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, 2020.

5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris,

Éditions de Minuit, 1975.

6. Il est à ce titre révélateur que *l'Iliade* ne l'évoque pas.

7. Je prends le terme au sens que lui donne le funambule Philippe Petit pour désigner ses traversées les plus audacieuses. Pour l'exposé de cette « théorie » de l'acte artistique, je renvoie à *Trois coups*, Paris, Herscher, 1983, ou au plus récent *Créativité. Le crime parfait*, Arles, Actes Sud, 2014.

8. Bien qu'Achille déplore sa gloriole passée, celle qui s'épanouit dans *l'Iliade*, et reconnaît s'être trompé et être passé à côté de la « bonne vie » lorsqu'Ulysse le croise aux enfers : « Ne cherche point à m'adoucir la mort, ô noble Ulysse ! J'aimerais mieux, simple valet, être aux gages d'autrui, d'un pauvre laboureur n'ayant pas beaucoup de ressources, que de régner sur tout le peuple inconsistant des morts. » Homère, *L'Odyssée*, Chant XI, trad. de Frédéric Mugler, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », p. 204.

9. Pour un exposé général des principes et des démarches qui gouvernent le cinéma de Watkins, je renvoie, évidemment, au livre qu'il a publié en 2003 : Peter Watkins, *Media Crisis*, Paris, Éditions Homnisphères, 2003, ainsi qu'au très bon chapitre qu'Emmanuel Barot consacre au cinéaste dans son petit essai intitulé *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 87-109, ou encore au chapitre que lui consacre Antoine de Baecque dans *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008. Pour une analyse plus spécifique de la mise en forme de ces principes dans *The Journey*, je recommande l'article de Scott MacDonald, « The Filmmaker as Global Circumnavigator. Peter Watkins' *The Journey* and Media Crisis », dans Barry Keith Grant et Jeannette Sloniowski, *Documenting the Documentary. Close Reading of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, p. 360-378.
10. Il y a notamment dans *The Journey* un long passage consacré à la reconstitution (fiction) de ce que devrait être l'évacuation d'une population civile en cas d'attaque nucléaire sur la Norvège (documentaire), reconstitution à la suite de laquelle Watkins interroge les participants sur leurs sensations et leur demande d'évaluer le protocole officiel d'évacuation qu'il a scrupuleusement suivi. La condamnation publique est alors sans appel.
11. *The Journey* intègre ainsi de longues séquences, parfois assez burlesques, du sommet USA-Canada qui s'est tenu en 1985 à Québec entre Reagan et Mulroney et souligne le traitement largement bidonné qui en est fait par la télévision canadienne. Voilà ce qu'en dit Watkins lui-même dans *Media Crisis* (op. cit. p. 62) : « Notre analyse s'intéressait à l'utilisation de la Monoforme, aux événements relatés (ou pas) par la CBC, au temps accordé à chacun des sujets, au rôle joué par les présentateurs de la météo (dont l'objectif évident était de dédramatiser toute problématique considérée comme trop sérieuse), au flagrant délit de remontage d'une interview du Ministre de la Défense Caspar Weinberger... ».
12. Dans les derniers chapitres du film, Watkins met en contact les différents groupes d'intervenants de son film, montrant aux uns les entretiens filmés avec les autres à des milliers de kilomètres de là, et leur demandant d'y réagir, de les commenter, d'y greffer leurs propres sentiments, d'exprimer leurs propres difficultés, inquiétudes et espoirs, etc. Cette expérience d'interaction humaine à l'échelle de la planète débouche sur une rencontre physique réelle entre une famille écossaise et une famille soviétique. De la communauté constituée par le visionnage de cassettes VHS à l'hypothèse d'une communauté transnationale constituée « par la base »...
13. *The Journey* en fournit plusieurs exemples distincts : un collectif citoyen écossais, la population d'une petite ville de Norvège, une coopérative agricole féminine au Mozambique.

14. Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, trad. de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2008 [1986].

Proudly powered by [WordPress](#) | Theme: [Reddle](#) by [WordPress.com](#).

