

Falsifier n'est pas mentir

À propos de deux films de Peter Watkins

Pierre Zaoui



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/234>

DOI : [10.4000/elh.234](https://doi.org/10.4000/elh.234)

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 37-46

ISBN : 978-2-35698-046-5

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Pierre Zaoui, « Falsifier n'est pas mentir », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/234> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.234>

Falsifier n'est pas mentir

À propos de deux films de Peter Watkins

« *Le cinéma et l'histoire constituent nos forces vitales.* »

Peter Watkins

« *Manifeste pour un art rebelle*¹ »

C'EST NE FUT JAMAIS ÉCRIT dans aucun livre d'histoire, mais, le 16 avril 1746, une courageuse équipe de reporters de télévision, caméra à l'épaule et micro à la main, assistait à la bataille de Culloden qui vit les troupes anglaises menées d'une main de fer par le duc de Cumberland, fils du roi Georges II, écraser l'armée écossaise et jacobite menée d'une main débile, archaïque et incompétente par le jeune prince Charles Edouard Stuart. Rien n'échappe alors à la caméra et au micro des intrépides reporters : la violence atroce des combats – canonnades, mitrailles et baïonnettes –, ou plus exactement de

la déroute et du massacre des Écossais et de leurs alliés catholiques ; la cruelle chasse aux survivants des heures et des jours suivants ; les témoignages en direct des principaux protagonistes (avec traduction en léger décalé pour les Écossais parlant gaélique) ; et, en voix off, l'explication de l'unique système des clans écossais face à la froide détermination anglaise, ponctuée par une analyse d'une exceptionnelle présence des conséquences à long terme de cette pathétique bataille (la fin du système clanique qui régnait dans les Highlands autant que la montée irrésistible de l'impérialisme anglais, la fin des velléités écossaises d'indépendance autant que la fin des prétentions catholiques au trône d'Angleterre). La prouesse est d'autant plus grande que, outre le fait que la télévision autant que l'art du documentaire de guerre en direct sont extrêmement peu développés au milieu du XVIII^e siècle, cette équipe de reporters parvient à suivre l'ensemble des évé-

Pierre Zaoui, Univ Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, CERILAC, EA 4210.

1. Dans Peter Watkins, *Media Crisis*, trad. de l'anglais par Patrick Watkins, Homnisphères, 2004.

nements sans être « *embedded* » dans aucun des deux camps et à accorder la même importance, à appliquer une stricte égalité de traitement aux simples soldats (comme aux simples civils pourchassés par la suite) et aux différents officiers des deux parties, témoignant d'un souci démocratique et antinationaliste là encore peu commun pour le XVIII^e siècle.

Mais ses prodiges ne s'arrêtent pas là. Un peu plus de deux siècles plus tard, en 1967, cette même équipe de reporters, ou presque, va nous offrir une émission encore plus exceptionnelle : celle qui traite des conséquences de l'attaque atomique soviétique sur le comté de Kent, en Angleterre, lors de la Troisième Guerre mondiale déclenchée par l'occupation russe de Berlin-Ouest en riposte à l'occupation américaine du Vietnam. Là encore, malgré le silence assourdissant des historiens sur cet événement majeur de la guerre froide, cette épique équipe de la BBC, faisant fi des radiations et de l'horreur des images, est parvenue à nous « faire vivre de bout en bout l'événement », comme on dit à la télévision. On peut certes remarquer quelques légers changements dans sa technique d'information. D'une part, le reportage en direct, interrogeant simples civils comme responsables régionaux, se double cette fois d'une technique plus documentaire usant d'images d'archives des attaques nucléaires sur Hiroshima et Nagasaki ou des bombardements sur Dresde et Hambourg, comme d'interviews de spécialistes mondialement

reconnus de la guerre atomique et des massacres de masse. D'autre part, l'usage du conditionnel vient parfois, pas toujours, remplacer la narration à l'indicatif employée lors de la bataille de Culloden. Malgré tout, le principe demeure le même. Là encore, rien ne nous est épargné : ni l'application scrupuleuse du plan anglais d'évacuation de 1962, catégorisant les citoyens et séparant les familles ; ni le souffle et le bruit assourdissant de la première attaque sur l'aéroport de Gravesend ; ni les corps brûlés, défigurés, et voués à une mort instantanée ou plus atroce et plus lente ; ni la faim et les émeutes qui suivirent ; ni les ripostes de l'Ouest et la montée irrésistible de l'inhumanité et du fascisme en Angleterre, dans les actes comme dans les consciences (les interviews en micro-trottoir de simples citoyens en témoignent). Et, là encore, c'est saisissant de vérité : on a tellement vu d'images mensongères sur les guerres réelles de l'histoire qu'on est stupéfait de trouver enfin des images et des discours vrais sur une guerre qui n'a pas eu lieu.

Trois problèmes

On aura sans doute reconnu ici les deux films de Peter Watkins, *Culloden* et *The War Game* (*La Bombe*, sottement traduit en français²). Et l'on se sera peut-être même douté, si l'on a un sens historique aiguisé, qu'il s'agit là de faux reportages : le premier ne filme pas la vraie bataille de Cullo-

2. Peter Watkins, *La Bombe* (1965) et *Culloden* (1964), DVD vidéo, Doriane Films, 2008.

den – il s’agit d’une reconstitution historique; le second ne filme pas la vraie Troisième Guerre mondiale dans le Kent – il s’agit d’un documentaire d’anticipation. Mais l’effet de sidération n’en est pas moins profond. Peter Watkins fait explorer ici autant le genre télévisé du reportage que le genre cinématographique de la fiction historique. On est donc aux antipodes de la mode du « faux documentaire » qui fleurit de nos jours dans le cinéma de série B, du *Blair Witch Project* jusqu’au récent *Chronicle*, puisque ceux-ci feignent le documentaire réaliste pour mieux raconter une fiction fantastique, tandis que Watkins se sert du faux pour mieux questionner les mécanismes de production de la vérité historique. Et, contrairement à ce qu’on a pu dire³, on est tout autant à l’opposé des atroces « docufictions » historiques qui pullulent aujourd’hui à la télévision. Puisqu’il s’agit de procéder exactement à l’envers: non pas faire la synthèse des armes du documentaire et des armes de la fiction, mais détruire les unes par les autres; montrer que le documentaire historique classique ment autant que la fiction historique classique; montrer que la guerre ne relève ni d’une vérité objective et « scientifique » ni d’une vérité subjective et partisane, mais du heurt de ces deux conceptions; et montrer ainsi que, face aux mensonges des images de propagande officielles comme face aux mensonges d’une histoire acadé-

mique coupée de ses implications au présent, il n’y a qu’une seule porte pour la vérité historique.

Ce qui pose malgré tout trois problèmes assez compliqués. D’abord, en quoi les images de guerre, documentaires télévisés ou fictions cinématographiques, mentent-elles la plupart du temps? À rebours, en quoi le fait de produire la collision de ces deux formes de la fiction et du documentaire peut-il faire surgir un nouveau sens de la vérité historique? Enfin, plus généralement, comment comprendre cet étrange projet de sauver un certain sens de la vérité historique par la falsification assumée? Que signifie falsifier des images pour ne pas mentir, au moins pour ne pas mentir comme tout le monde?

De la guerre : mensonge réaliste, vérité falsifiante

L’hypothèse de départ qu’adopte Peter Watkins dès les années 1960 et qu’il poursuit jusqu’à la caricature paranoïaque depuis dix ans repose sur l’idée initialement originale que le reportage télévisé et la fiction cinématographique de facture hollywoodienne ne constituent pas deux genres différents mais une seule forme de représentation qu’il appellera la « Monoforme⁴ ». Car cette Monoforme repose sur les mêmes principes et les mêmes procédés: autonomisation de l’univers diégétique de la fiction par rapport au présent,

3. C’est la thèse que reprend même Antoine de Baecque, dans un panorama par ailleurs très remarquable de l’ensemble de l’œuvre de Watkins. Voir Antoine de Baecque, *L’Histoire-caméra*, Gallimard, 2008, chap. 4.

4. Voir Peter Watkins, *Media Crisis*, *op. cit.*

désimplification du spectateur, héroïsation de certains protagonistes aux dépens d'autres (dichotomie entre acteurs et figurants), usage non critique de clichés binaires.

Certes, élever une telle hypothèse à un ordre de généralité absolue, en d'autres termes, soutenir que *toutes* les images « médiatiques », c'est-à-dire photographiques, télévisuelles ou cinématographiques, mentent, comme le fait effectivement Peter Watkins dans *Media Crisis*, revient à constituer une double absurdité. D'une part, c'est scier la branche sur laquelle on est assis : à quoi bon le cinéma et l'histoire si tout n'est que mensonge, fondant ainsi toute image dans la nuit où toutes les vaches sont noires et clouant toute histoire filmée au pilori du parti pris ? L'iconoclasme et la paranoïa sont toujours des facilités : quand le soupçon est d'emblée verdict accusatoire, et l'accusation condamnation, il n'y a plus soupçon ni critique, mais délire. D'autre part, c'est supposer à l'image en elle-même une puissance mensongère, ce qui est encore absurde : l'image, par définition, ne ment pas, ceux qui mentent sont les producteurs d'images, les *mimestoi*, qui font passer des copies pour des réalités – même Platon l'iconoclaste savait cela.

En revanche, l'hypothèse de Peter Watkins est passionnante quand elle se cantonne, notamment pour les années 1960, aux seules images de guerre. Car il est vrai alors que reportages télévisés comme films hollywoodiens (même ensuite la plupart des films américains

indépendants sur la guerre du Vietnam) semblent obéir à la même logique, plus précisément à la même dialectique stérile et mensongère entre réalisme et onirisme. Le réalisme ment en effet trois fois. D'abord parce qu'il présuppose qu'il y aurait une réalité objective de la guerre alors même que les différentes perspectives qui peuvent en être offertes, du simple soldat qui ne voit pas au-delà de trois cents mètres à l'historien qui en analyse les causes et les conséquences lointaines, en passant par les différents corps d'officiers, ne sont jamais pleinement articulables. Ensuite, parce qu'il n'échappe pas aux clichés des représentations plus ou au moins conscientes de la guerre qui structurent documentaires comme films de fiction : préparation et bataille, victoire et défaite, bravoure et lâcheté, horreur et fraternité, etc. Enfin, parce qu'il coupe l'histoire racontée de la vie ordinaire du spectateur, l'enfermant dans un univers diégétique, fictionnel ou informationnel, clos. Mais l'onirisme ment en fait autant, et dans la fiction comme dans le documentaire. Le délire wagnérien d'*Apocalypse now* esthétise la guerre du Vietnam jusqu'à ôter aux Vietnamiens toute autre réalité que fantomatique ; mais tout aussi bien le commentaire poétique de Jean Cayrol opacifie considérablement l'expérience des camps d'extermination dans *Nuit et brouillard*, ce documentaire par ailleurs pionnier et remarquable de Resnais, jusqu'à s'accommoder de ne prononcer qu'une seule fois le mot « juif », et au détour d'une phrase. Et l'on pourrait en dire tout

autant, entre admiration et doute, à la frontière exacte du documentaire et de la fiction historique, de *Hitler, un film d'Allemagne* de Syberberg, ou de l'exceptionnelle *Route one / USA* de Robert Kramer pour le génocide indien. L'onirisme ment par embellissement de la guerre et omission de sa réalité concrète tandis que le réalisme mentait en prétendant restituer de manière brute une réalité qui est toujours mise en scène, y compris pour les protagonistes historiques.

C'est pourquoi tout le génie de Peter Watkins va consister à briser ce mensonge dialectique. Il n'y a pas de réalité de la guerre parce que toute guerre est une mise en scène permanente dont les images ne sont pas le dernier champ de bataille, mais il n'y a pas non plus de fiction possible de la guerre parce que la guerre est le sol même de notre réalité et qu'il y a là moins des histoires à se raconter qu'un chantier perpétuel à se réapproprier sans cesse pour le présent et pour l'avenir. Il faut donc parvenir à identifier les deux pour être à la hauteur de la vérité historique comprise dans tout son poids de « vérité », c'est-à-dire en tant qu'elle a des effets encore aujourd'hui : parvenir à produire des fictions historiques en direct qui parlent immédiatement à notre présent ou aussi bien des documentaires fictifs qui laissent percer dans le présentisme illusoire du direct toute l'épaisseur de la vérité historique.

Plus précisément, on pourrait dire alors que le dispositif de Peter Watkins se déploie suivant quatre axes essentiels. Premièrement, sortir

entièrement de toute vision de la guerre depuis un camp particulier. D'où l'intérêt de la fiction du direct. Une équipe de reporters intervient pour interroger toutes les parties, sans allégeance d'aucune sorte. Ni pour les Anglais ni pour les Écossais dans *Culloden* ; ni pour les Occidentaux ni pour les Soviétiques dans *The War Game*. C'est assez remarquable. La télévision serait donc aujourd'hui la seule histoire du pauvre ? Soit, faisons de la télévision, mais alors une vraie télévision, celle qui pourrait effectivement produire des images sans mensonge, car sans engagement, national ou classiste, dans un camp ou dans un autre. On dit souvent en effet que le cinéma de Peter Watkins est « engagé ». Mais à certains égards, c'est à tort tant toute son œuvre témoigne de cette même certitude : les images mentent dès qu'elles s'engagent. La vérité historique ne se conquiert qu'au prix d'une plongée dans le choc mais pour mieux s'en désengager.

Deuxièmement, désamorcer à tout moment autant la fiction que le documentaire. Désamorcer le documentaire réaliste, c'est en soi assez simple : il suffit de se donner à documenter en temps direct des guerres qui n'existent plus ou qui n'existent pas encore – la lointaine bataille de Culloden, la dévastation atomique de l'Angleterre. Mais désamorcer les effets de fiction n'est guère plus compliqué : interrompre les acteurs en pleine action pour les interroger, leur demander de ne pas répugner aux regards caméras, articuler en montage cut une scène de pénurie « vécue »

d'après la guerre atomique et les prospectives d'un expert sur une hypothétique guerre nucléaire, etc. En revanche, désamorcer les deux en même temps est stupéfiant : on est en même temps dans le passé (ou le futur) et le présent, dans la pure objectivité historique et dans la pure interrogation subjective, dans le lieu du réel et dans l'utopie du possible (y compris le pire). C'est une belle manière d'enrichir les images de guerre réelles de la possibilité d'un monde sans guerre, autrement dit d'ôter à la guerre toute sa nécessité, réelle (celle des historiens hégéliens) comme fictive (celle des poètes aristotéliens).

Troisièmement, faire participer les acteurs personnellement, et donc si possible des acteurs non professionnels, à cette élaboration de l'événement historique en étudiant, discutant, critiquant collectivement les causes et les enjeux de l'événement historique qu'ils sont censés « jouer ». Recherche naïve d'une « authenticité » qui témoignerait d'une histoire pensée en propre contre à la fois les artifices de l'*actors studio* et les mêmes artifices des protagonistes et témoins saisis « sur le vif » par l'art documentaire classique (comme si les personnages du documentaire n'étaient pas mis en scène, comme chez Flaherty, ou ne se mettaient pas eux-mêmes en scène, comme chez Wang Bing)? Oui, incontestablement, mais le résultat est plutôt convaincant. Car déplacer la question de l'authenticité de la guerre de l'image vers les producteurs de cette image, qui se mettent aussi en scène mais ont conscience de

cette mise en scène et s'interrogent sur son sens à la fois historique et présent, c'est certes renoncer d'emblée à l'idéal d'une vérité mimétique, mais c'est aussi reculer d'un degré dans l'ordre du mensonge. Faire des acteurs des historiens, c'est faire du film autre chose qu'une histoire vraie, mais au moins avec des acteurs qui ne jouent jamais complètement la comédie.

Quatrièmement, enfin, contre l'idée qu'il y aurait *un* récit vrai de la guerre, en démultiplier les images : la violence atroce de corps de soldats mitraillés, éventrés, agonisants (*Culloden*), ou de corps de civils calcinés, soufflés, leucémisés (*The War Game*); mais aussi les antécédents des combats, les soldats enrôlés de force ou par appât du gain (*Culloden*), les plans décidés à froid dans les cabinets ministériels sans conscience de ce que cela signifie en termes de vie humaine (*The War Game*); et encore les suites des combats, l'atroce chasse à l'homme sans gloire et sans pitié (*Culloden*), ou les corps simplement esseulés et affamés (*The War Game*); et plus encore les conséquences du combat, l'occupation avec son lot de viols, d'humiliation et d'arbitraire (*Culloden*), ou les émeutes de la faim accentuant encore les dérives fascistes d'un État en guerre (*The War Game*). En bref, l'image mensongère est celle qui dit : « il y a une seule vérité de la guerre et la voici », tandis que l'image qui refuse le mensonge est aussi celle qui renonce à énoncer « la » vérité de la guerre – il y en a tant et tant.

À l'aune de ces quatre axes, on comprend peut-être mieux la thèse essentielle de Watkins : il faut

falsifier le compte rendu de l'histoire, non pour la relativiser, non pour ouvrir au scepticisme et à la sortie de l'histoire, mais au contraire pour remettre en cause tout compte rendu unique, toute vérité définitive, et rendre à l'histoire vraie sa forme d'herméneutique infinie en fonction du présent.

***Reenactment* contre mensonge fictivo-documentaire**

Malgré tout, quel étrange hommage à la science historique ! Car, si Peter Watkins s'en réclame à tout moment et ne cesse de s'appuyer sur un profond travail de documentation et d'enquête historiques (la documentation et la mise en scène de tous contre le documentaire ou la fiction d'un seul), quel pied de nez ne fait-il pas malgré tout à la discipline historique. Ces deux films semblent même en balayer les plus grands principes, en s'appuyant exactement sur tout ce qu'ils combattent : l'anachronisme, le goût du sensationnalisme et l'effet de choc des images (il y a du *Paris Match* dans ces films), la mise en scène d'une « réalité falsifiée », comme dit Watkins, qui met radicalement en crise la notion même de document historique, le direct, l'appel à l'émotion, les jugements militants parfois sans appel et dogmatiques de la voix off.

On aimerait donc le sauver en disant que justement il ne s'agit pas là d'histoire, mais soit d'art ou de cinéma, soit d'une vérité politique ou philosophique se dressant contre une vérité historique officielle.

Et pourtant, on aurait tort. D'abord, parce que cela ne fonctionnerait pas très bien. Peter Watkins est à maints égards bien plus proche du documentaire historique que du cinéma ou du théâtre politiques. Certes, il s'agit dans les deux cas de « briser le quatrième mur », comme disait Brecht, c'est-à-dire de casser la séparation entre les acteurs et le public et de permettre à ce dernier de s'emparer de l'histoire racontée pour comprendre son présent. Certes encore, il s'agit de viser une vérité plus intense que celle de l'histoire académique, une « vérité 24 fois par seconde », comme disait Godard. Et certes toujours, on sent parfois une grande proximité avec la philosophie de l'histoire d'un Benjamin ou d'un Hayden White : d'un côté inviter les vaincus et les oubliés de l'histoire au Banquet des vivants (*Culloden*), de l'autre inventer une histoire contrefactuelle qui nous dirait l'état du monde si la Troisième Guerre mondiale avait eu lieu comme on l'a tant craint en 1962 (*The War Game*). Mais ceux-ci racontent des histoires (*stories*) au présent, ou dans une Chine imaginaire pour Brecht, tandis que celui-là ne veut raconter que l'Histoire, l'Histoire oubliée ou l'Histoire virtuelle – il ne croit décidément pas dans les histoires, les fictions ou les contes, même politiques, comme vecteurs de la vérité de l'expérience historique. Et quand il produit du contrefactuel – la dévastation nucléaire du Kent, ou un peu plus tard dans *Punishment Park* –, c'est moins pour produire une expérience du possible qu'une expérience du réel : moins soumettre

l'histoire à une logique pluraliste, comme chez White, que suivre jusqu'au bout les grandes lignes d'une certaine nécessité historique.

Ensuite, et plus profondément, parce que c'est dans le même temps que Peter Watkins détruit l'histoire en tant que science autonome au nom de sa réappropriation ciné-populaire et qu'il critique le cinéma et la télévision au nom de l'histoire des historiens; comme c'est dans le même temps qu'il défend une vision pluraliste de l'histoire et assène des vérités militantes. Défendre une liberté de l'art ou de la vérité militante contre l'histoire est donc un geste absurde à propos d'un artiste dont le projet fondamental consiste à se réclamer de l'histoire contre les mensonges de l'art, et de la démultiplication des points de vue contre toute vérité idéologique de la guerre. Si on veut le sauver, ou plus exactement justifier la fascination que peuvent exercer ses films, il faut plutôt raisonner autrement et admettre ce qu'il affirme: ses films sont bien des films d'histoire et de vérité non militante. Mais alors, en quel sens?

Ce que semble faire concrètement Peter Watkins, sans doute sans le savoir tant il s'agit là d'un penseur oublié dans les années 1960, c'est de mettre en actes et en images le concept de *reenactement*, c'est-à-dire de reconstitution historique, que développe Robin Collingwood dans les années 1940⁵. Ce concept est en effet forgé pour répondre à la question: «Que

signifie comprendre historiquement»? Pour Collingwood, la compréhension historique diffère radicalement de l'explication scientifique, car, ne pouvant jamais être vérifiée, elle exige de penser à *travers* les actions historiques qui se sont déroulées sans jamais pouvoir y revenir comme à un sol factuel certain. Cette distinction entre explication et compréhension n'est donc pas du tout celle de Dilthey: il s'agit non pas de ressaisir par empathie ou reviviscence l'intention des acteurs historiques, mais bien de reproduire les actes historiques par lesquels telle pensée ou tel événement historiques sont advenus, en y engageant toute son âme quand il s'agit d'une idée historique, et tout son corps et le heurt avec les corps des autres quand il s'agit d'un événement historique. On ne peut comprendre la guerre, passée ou à venir, qu'en la vivant – tout le reste n'est que mensonge ou au moins mécompréhension et malentendu (*misunderstanding*). La thèse de Collingwood peut donc paraître contre-intuitive, mais elle est assez claire et forte: on comprend historiquement non pas quand on tente de se représenter l'idée ou l'action historiques, mais quand on reproduit en pensée ou en action le processus exact qui s'est déjà passé. Or c'est exactement ce que réalise Peter Watkins pour la bataille de Culloden comme pour l'expérience d'un bombardement nucléaire: non pas les représenter, c'est-à-dire en produire une image similaire, mais les vivre en actes,

5. Voir l'ouvrage posthume de Robin Collingwood, *The Principles of History*, Oxford University Press, 1999.

produire le processus même qui les a fait naître. Autrement dit, soutenir coûte que coûte l'action contre l'image : celle-ci est mensongère, celle-là seule permet de comprendre.

D'où l'importance du dispositif du reportage/documentaire : montrer à la fois l'acte qui joue l'événement, l'acte qui l'enregistre et l'acte qui le réfléchit (la voix off dans *Culloden*, les experts et historiens convoqués dans *The War Game*). Et d'où l'importance, aussi bien, de la réhabilitation de ce genre suspect et populaire (notamment en Angleterre) qu'est la reconstitution historique, avec costumes et armes plus ou moins d'époque, des grandes batailles de l'histoire. Loin de le mépriser *a priori*, Peter Watkins montre au contraire combien il pourrait être utile s'il était repris par la pensée critique au lieu d'être abandonné à des Robert Hossein sans scrupules, notamment en prouvant combien s'emparer de l'histoire peut être tout autre chose qu'une métaphore : la saisie sur le vif d'une vérité historique, comprise dans sa double dimension de catharsis et de relance (ou de retrait : on ne sait jamais d'avance) du combat. Sur ce point, il aura au moins un héritier remarquable : l'artiste conceptuel Jeremy Deller, qui reconstituera en 2001 avec une bonne part des acteurs historiques la « bataille d'Orgreave » qui vit en 1984 la police charger, sous les ordres de Thatcher, les mineurs en grève du Yorkshire.

On pourrait caractériser alors ce double dispositif du *reenactement filmé* ou du reportage d'une reconstitution historique comme l'invention d'une *métalepse historique*. En narratologie, la métalepse, cette « figure par laquelle le narrateur feint d'entrer dans l'univers diégétique » du récit ou inversement suivant la définition de Genette, est normalement définie comme le propre de la fiction⁶. Or ce qu'invente ici Watkins, c'est un dispositif qui pourrait devenir le propre du récit historique et non plus fictionnel : une histoire sans mensonge de la guerre serait d'abord une histoire où l'on ne cesserait de démultiplier les passerelles et les passages entre la *res gestae* et l'*historia rerum gestarum*, de passer des images au jeu et du jeu à la discussion critique.

De la vérité et du mensonge au sens extra-médiatique

En fin de compte, qu'est-ce qui s'avère le plus décisif dans la démarche de Peter Watkins ? Peut-être cette volonté constante d'extraire vérité et mensonge sur la guerre de toute prise médiatique, c'est-à-dire de rendre vérité et mensonge des images de guerre à jamais problématiques. Faire des films qui ne soient plus des médias au sens propre, des médiations, entre l'événement historique de la guerre et son public, mais au contraire des appels à penser et à expérimenter les guerres historiques (réelles ou virtuelles) comme des problèmes de

6. Voir Gérard Genette, *Figures III*, Éd. du Seuil, 1972, p. 244, et *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éd. du Seuil, 2004.

son temps et à sa hauteur. Comme le résume au mieux Antoine de Baecque :

En regardant un film de Peter Watkins, le spectateur se trouve placé devant une représentation de l'histoire dont il ne sait si elle semble vraie parce qu'elle est fautive, si elle se voudrait vraie parce qu'elle est fautive, ou si elle apparaît fautive pour mieux dire le vrai.⁷

Cela suppose de compliquer la thèse en apparence fondamentale de Peter Watkins, à savoir que les images de guerre « ordinaires » mentent toujours. En vérité, de telles images ne mentent pas en elles-mêmes, on l'a vu : le mensonge provient toujours du dispositif et du montage médiatiques dans lesquels elles sont présentées. On les fait mentir quand elles ont fonction de coupure et non de lien entre l'événement historique et son public actuel. On les fait mentir quand on s'en sert pour séparer indûment le réel et le possible alors même que le propre du réel historique est d'être toujours gros d'un autre possible, pour le pire ou pour le meilleur. Elles mentent donc quand elles opposent

le virtuel et le réel comme le faux et le vrai : le réel se nourrit du virtuel comme le vrai historique se nourrit du faux – de jeu, de reprise, de heurt constant entre le présent et le passé ou entre le présent et l'avenir proche ou possible. Au fond, les images de guerre ne mentent, et c'est le bon sens même, que lorsqu'on essaie, à coup de procédés cachés, de leur faire dire une vérité. Une image, en elle-même, ni ne ment ni ne dit la vérité : elle documente d'un document qui ne peut reprendre de sens que dans l'action.

Ce qui pourrait conduire finalement à une conception ni militante, ni antihistorique, des images de guerre, mais purement pragmatique : ce qui compte, c'est seulement leur emploi, ou l'action qui les produit. Ce que l'on pourrait résumer d'une formule : la vérité des images de guerre n'appartient à personne, ni à ceux qui les font ni à ceux qui les contemplent – elle est à jamais objet de litige ou de partage, car, au-delà de cette vérité, il n'y a plus que des mensonges ou des fictions.

7. Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 235.